

Faculté de philosophie et lettres
Université de Zagreb
Département des langues romanes

***L'APPROPRIATION DES TECHNIQUES THÉÂTRALES À LA
PRODUCTION EN LANGUE ÉTRANGÈRE SELON
L'EXEMPLE DE LA PIÈCE DE THÉÂTRE «LES FEMMES DE
BERGMAN»***

MÉMOIRE DE MASTER

Étudiante: Andrea Idžaković

Mentor: Ivana Franić, maître de conférence

Comentors: Yvonne Vrhovac, professeure

Zagreb, juin 2015.

CONTENU:

1. L'introduction	1
2. La description du thème	3
2. 1. Les notions verbales et non verbales employées dans un entourage théâtral	5
2. 1. 1. Le discours	5
2. 1. 2. L'organisation des tours de parole	7
2. 1. 3. Le geste.....	8
2. 1. 4. L'intonation et la mimique.....	9
2. 2. Les différentes théories de la pratique théâtrale	10
2. 2. 1. Erving Goffman.....	10
2. 2. 1. 1. L'interaction de face-à-face	10
2. 2. 1. 2. La présentation de soi-même dans la vie quotidienne	12
2. 2. 1. 3. La rencontre de Branko Gavella et Erving Goffman aux traces similaires dans les différents entourages	14
2. 3. Les hypothèses	18
3. La méthodologie de la recherche.....	20
4. L'étude de cas	21
5. L'analyse des résultats	23
6. La discussion	28
7. La discussion des hypothèses	34
8. La conclusion des résultats.....	36
9. La conclusion	41
10. Le résumé	42
11. Littérature	43
12. Sitographie.....	44
13. Annexe	45

1. L'introduction

Etre ouvert à une nouvelle expérience est toujours une bonne motivation pendant le processus d'apprentissage et on attend que le participant va avoir des meilleurs résultats pendant l'accomplissement du processus. Cette personne est menée par la forte volonté d'apprendre quelque chose de nouveau et elle prend conscience de tout ce qui est dit et de tout ce qui se passe autour d'elle.

La pièce de théâtre présentée dans le mémoire, on peut dire la raison pour laquelle j'ai commencé à travailler sur ce thème est «Les femmes de Bergman», jouée premièrement en Croatie en langue croate et puis en France et en Croatie en langue française. Les acteurs de cette pièce étaient tous des Croates, qui ont appris la langue française pendant une courte période, pour qu'ils puissent jouer la pièce en français.

Mon introduction est inspirée par leur volonté de s'engager dans le jeu que j'ai découvert pendant leur production en français. Sauf la pièce qui a tout de suite attiré mon attention et en suivant la notion des techniques théâtrales qui se formulait dans ma pensée, je voulais savoir comment s'est déroulé le processus se rapportant à la partie langagière. Dans la pièce il y a beaucoup de mots attachés aux gestes surtout dans la relation entre Liv et Ingrid, les deux personnages principaux de la pièce où une d'entre elles utilise la voix et les gestes et l'autre s'exprime seulement par son corps, parce qu'elle est muette. Elle utilise toutes les manières possibles pour dire ce qu'elle ressent.

L'enquête et l'interview vont nous montrer si les acteurs ont vraiment compris leur obligation d'apprendre une langue et ce qui s'est passé pendant cet apprentissage. Ce qui suit est leur intérêt pour l'utilisation des techniques théâtrales qui va nous confirmer s'ils les utilisent habituellement dans leur pratique théâtrale ou s'ils ne sont pas enclins à cette manière de travail. A propos de cette question on va présenter un théoricien de théâtre et un sociologue: Branko Gavella et Erving Goffman.

Les résultats vont nous montrer quel était le niveau de connaissance de la langue française des acteurs avant et après la production et quels étaient les outils les plus convenables pour eux et qu'ils ont finalement utilisés pendant l'apprentissage. Je suppose qu'ils ont utilisé certaines stratégies pour mémoriser le texte, mais aussi quelques outils physiques pour améliorer leur production. On peut les appeler «activités physiques» ou «techniques théâtrales», mais on ne sait pas de quoi il s'agit ici. C'est pourquoi j'ai posé des questions aux acteurs concernant les notions mentionnées au-dessus.

Pendant mon expérience dans la pratique théâtrale en Croatie, j'ai appris que les acteurs utilisent des stratégies pour mémoriser le texte et les gestes, pour qu'ils réussissent à associer les mots ou les phrases du texte à leurs souvenirs ou aux objets présentés. On trouve la même situation dans l'apprentissage d'une langue étrangère. Un apprenant crée les associations pour mémoriser des mots, un récit ou une chanson. Si les acteurs ont utilisé ces stratégies, on peut dire qu'il s'agit ici de la rencontre entre la pratique théâtrale et la pratique langagière. Ce que m'intéresse beaucoup, c'est de savoir si les acteurs ont fait des changements dans les deux présentations, puisque je n'ai pas vu la version croate de la pièce. Cette information peut nous guider à la découverte du fait qu'une deuxième langue influence non seulement la partie langagière de la personne, mais aussi celle du corps entier.

2. La description du thème

Dans mon mémoire de diplôme j'ai décidé d'observer comment les adultes acquièrent une langue étrangère dans une situation non conventionnelle, celle du théâtre et comment et de quelle manière les techniques théâtrales ont aidé les acteurs dans ce processus. Les relations entre eux, la mimique, la manière dont les acteurs prononcent des mots français m'ont réellement surpris. Et je ne peux pas dire que j'ai rencontré cela chez une des personnes interrogées seulement. Tous les trois méritent une grande admiration.

Il s'agit de la pièce de théâtre «Les femmes de Bergman» («Bergmanove žene») qui est dirigée par Jean-Claude Berutti au ZKM, un théâtre des jeunes de Zagreb. C'est le texte de Nikolaj Rudkovski, écrivain et acteur biélorusse qui était inspiré par des films d'Ingmar Bergman, comme «Cris et Chuchotements», «Persona», «Après la répétition», «A travers le miroir», «L'attente des femmes» et les scènes de cette pièce portent ces titres. Les acteurs – Ksenija Marinković, Lucija Šerbedžija et Frano Mašković – ont joué cette pièce en français pour la première fois devant un public français au Théâtre des Salins – Scène Nationale de Martigues à Martigues, France en le rendant très content.

La pièce nous parle de l'histoire d'une relation problématique entre une chanteuse, qui a perdu sa voix, et son infirmière. Nous voyons comment elles vivent ensemble jour le jour, nous rencontrons leurs souvenirs d'enfance et leurs traumatismes vécus, mais aussi leurs désir à commencer une vie normale loin de l'hôpital.

D'un côté, je voulais savoir quels étaient leurs inconvénients et leurs avantages dans l'apprentissage de français, si une langue étrangère a aidé leur apprentissage et de quelle manière (la lecture, la phonétique, l'orthographe, les stratégies de mémorisation) et enfin quelle était la relation entre eux pendant les pratiques et les représentations.

D'autre côté je me suis intéressée à la notion du théâtre, des activités théâtrales, des gestes, de la mimique, des mouvements, des réactions entre les acteurs, et c'est pourquoi l'autre partie de mon enquête est composée de questions concernant la pratique théâtrale.

Il m'a intéressé aussi si les personnes concernées se sont trouvées dans des situations réelles où elles ont peut-être utilisé le français. En plus, la production est aussi importante – elle est le produit de leur jeu, mais aussi une sorte de test pour eux. Pendant ma rencontre et mes pratiques avec des activités théâtrales, j'ai appris quelle est la base de chaque rôle en parlant des préparatifs pour le rôle. Pour cela j'ai dû savoir combien et comment les activités mentionnées ont influencé la production.

L'enquête et la conversation avec les acteurs devaient montrer quelles notions du système linguistique sont les plus importantes pour les débutants. D'abord, quelles sont les sensations qu'une présentation en langue étrangère peut éveiller chez les acteurs, plus spécifiquement – en langue française. Je dois mentionner que certaines réponses pendant l'interview m'ont beaucoup surpris. Par exemple, je pensais que les techniques théâtrales jouent un rôle indispensable dans la création du personnage, mais en interviewant les acteurs ils ont dit de n'avoir utilisé aucune des techniques théâtrales. Je ne sais pas s'il s'agit de la période trop courte qu'ils ont eue à la disposition pour la préparation de la pièce ou de leur concentration maximale sur l'acquisition du texte par cœur, mais il me semble presque impossible qu'ils n'aient pas utilisé des techniques théâtrales proposées.

Quand j'ai vu la pièce de théâtre «Les femmes de Bergman» pour la première fois, ma première réaction et ma première pensée étaient que les acteurs croates ont fait un travail excellent. Je voulais savoir quelle est la différence, s'il y en avait, entre leur production en croate et leur production en français que j'ai eu la chance voir. Ensuite, quels sentiments affectent leur production en langue étrangère et comment; de quelle manière les sentiments changent dans les productions effectuées dans des différentes langues et quelle est la relation avec la langue maternelle dans des situations de l'apprentissage ou dans la production.

Parlant de la langue, j'ai déjà eu quelques informations concernant la connaissance des langues des acteurs. Du côté langagier, je voulais savoir quelles parties de la langue étaient plus faciles pour eux à apprendre et lesquelles ont exigé beaucoup plus de pratique. Peut-être existe-t-il un lien entre leur connaissance d'une autre langue étrangère (surtout du groupe des langues romanes) et le français appris.

Pendant la préparation de l'enquête et des questions pour l'interview, j'ai beaucoup pensé au fait que l'activité physique, en combinaison avec la parole peut accélérer l'acquisition d'une langue étrangère. À cause de cela, on doit faire entrer dans une classe de langue des activités où les apprenants peuvent bouger dans l'espace qui doit être assez vaste pour permettre aux apprenants une liberté de mouvements. On utilise cette approche chez les plus petits pendant l'apprentissage d'une nouvelle langue étrangère, mais on peut continuer à l'utiliser avec les adultes. Les acteurs doivent interagir avec les autres, les objets, le public et le texte. Un acteur doit toujours être prêt à réagir, penser, observer, (s')exprimer, expliquer, faire des recherches sur sa voix, son corps, ses émotions et ses pensées. Les éléments auxquels un acteur/une actrice ou une personne qui apprend une langue étrangère en employant la liberté gestuelle doit faire attention sont : la perception, la respiration, les contacts avec les autres et la

naturalisation du contact physique, c'est-à-dire, l'acquisition de certaines manières du comportement dans un nouvel environnement, entouré par des personnes plus ou moins connues. On peut ajouter qu'il s'agit de l'acclimatation dans un milieu étranger. On fait des exercices à travers lesquels les apprenants/les acteurs s'approchent de la manière physique en employant leurs bras, jambes, doigts et autres parties du corps dans leur contact. Je vais mentionner dans les pages suivantes les différents exercices qui permettent aux apprenants à être créatifs.

2. 1. Les notions verbales et non verbales employées dans un entourage théâtral

Les notions mentionnées dans le mémoire (spécialement dans la partie de l'analyse des résultats et de la discussion) vont être présentées et expliquées du point de vue professionnel et institutionnel.

2. 1. 1. Le discours

On va commencer avec la notion de discours, qui fait grande partie de notre vie sociale, mais aussi de celle du théâtre. On peut dire que tout discours est de nature interactive, non seulement au sens étroit de transaction verbale entre deux ou plusieurs participants, mais au sens large d'interprétation mutuelle dans son élaboration, aux intentions communicatives d'un interlocuteur réel ou potentiel. En suivant cette description, un sens, un monologue ou un discours écrit sont aussi de nature interactive.¹

Au début, on doit mentionner les quatre skills qui jouent un rôle important dans la communication verbale. Ce sont: la compréhension (écrite et orale) et l'expression (écrite et orale), les aptitudes observables par lesquels la capacité de mener une conversation se montre et se développe.² Dans la communication quotidienne, tout ne se passe pas toujours très bien. Tout n'est pas toujours prévisible et rituel. Il y a des situations dans lesquelles nous sommes en face d'un déséquilibre, d'une rupture. On ne peut pas prévoir ce qui va arriver, donc ce qui va se dire.³

Au contraire, la dramatisation est tout travail consistant à rendre un texte intelligent par d'autres ressources que la linguistique: le corps, la voix, l'espace. La situation et le texte sont

¹ Kramsch, Claire (1991) *Interaction et discours dans la classe de langue*, Paris, Hatier-Crédif, 17.

² Kramsch, Claire (1991) *Interaction et discours dans la classe de langue*, Paris, Hatier-Crédif, 18.

³ Jean-Marc Caré, (1989) *Approche communicative: un second souffle*, Le Français dans le monde, N.226., 52.

bien préparés, ils ont passé à travers exercices. Il y a des situations qui ne sont pas prévisibles, mais moins que dans les conversations quotidiennes.

Le texte, toujours présent est la frontière nette entre dramatisation et simulation. L'histoire de la didactique des langues nous montre que l'expression dramatique a souvent été liée à l'apprentissage d'une langue.

Parlant du texte comme la notion intégrale dans notre cas, les acteurs ont appris le texte par cœur, parce qu'ils n'ont pas encore compris toutes les règles concernant la langue française. Dans la méthode SGAV, les auteurs proposaient le recours à des techniques de dramatisation. Le dialogue était appris par cœur, puis joué. Cette technique permet à l'élève à construire ses phrases, à pratiquer des activités non verbales et à mémoriser le texte. Peut-être que l'apprentissage du texte par cœur n'est pas toujours une fausse façon à apprendre la langue. Après avoir acquis le texte en langue étrangère, les acteurs peuvent libérer leurs outils physiques et commencer à jouer avec les personnalités de leur personnages.⁴

Claire Kramsch nous présente des notions de l'interprétation, de l'expression et de la négociation. On va tout de suite présenter la distinction dans la construction du discours d'un locuteur par trois processus fondamentaux selon les professeurs Breen⁵ et Candlin.⁶

1. On peut interpréter des signaux donnés par un texte ou un interlocuteur. L'interprétation consiste à recenser les faits, à identifier le thème du discours ou le problème de communication, à résoudre et à s'engager affectivement et cognitivement à la recherche d'une compréhension mutuelle. L'interlocuteur «assimile» les nouveaux faits et les intègre à sa propre représentation du monde. Puis il change cette représentation du monde et «l'approprie» aux nouveaux faits.⁷

⁴ Ibid, 51.

⁵ Breen, Michael P., professeur de l'histoire et des études humanistes.

⁶ Candlin, Christopher N., professeur de la linguistique.

⁷ Kramsch, Claire (1991) *Interaction et discours dans la classe de langue*, Paris, Hatier-Crédif, 17.

2. L'expression est la production, c'est-à-dire la reconstruction ou la recréation d'un sens qui contient le sens interprété dans le point 1, mais le transcende parce qu'elle inclut maintenant les représentations collectives de deux ou plusieurs participants du discours et devient ainsi transférable et généralisable.⁸

3. La négociation constante est présente entre les significations voulues et les significations exprimées par le locuteur, entre le sens perçu et le sens reconstruit par l'auditeur, entre les connaissances et les expériences acquises et celles à acquérir. Elle s'opère à travers l'organisation des tours de parole, le ménagement des thèmes du discours et l'accomplissement des tâches de la communication.⁹

2. 1. 2. L'organisation des tours de parole

Le tour de parole comprend la possibilité d'un interlocuteur à prendre la parole pendant une conversation en suivant des règles dirigées par des normes sociales et contextuelles. On annonce qu'on va prendre la parole, on encourage son partenaire en donnant des signes qu'on a compris et qu'on est d'accord avec ce qu'il dit et qu'il peut continuer.¹⁰ Si on parle d'une conversation téléphonique, on peut tout de suite conclure que les silences longs sont interdits, s'il ne s'agit pas d'un thème particulier dont on parle (des émotions, des relations, des problèmes). Si on parle de l'organisation des tours de parole, le dialogue comprend des tactiques traditionnelles d'une interaction de face-à-face. Il s'agit d'une rencontre intentionnelle ou non intentionnelle pendant laquelle les personnes échangent des paroles, des vues, des émotions en ajustant leur comportement avec la situation donnée. Mis à part tous les éléments non verbaux (hochements de tête, gestes de mains, expressions du visage, mouvement du corps), ainsi que les signaux acoustiques (intonation, ton, timbre de voix, accentuation) qui accompagnent cet échange et lui donnent un sens, le rituel même des prises de parole contribue à sa création.

Concernant les niveaux de l'apprentissage décrits en CECR (Cadre européen commun de référence pour les langues), on va présenter les descripteurs pour la notion de tours de parole pour chaque niveau. Le niveau A1 n'a pas de descripteurs. Ensuite au niveau suivant (A2), un

⁸ Ibid, 18.

⁹ Ibid, 18.

¹⁰ Ibid, 20.

apprenant peut utiliser des procédés simples pour commencer, poursuivre et terminer une brève conversation. Il peut commencer, soutenir et terminer une conversation simple et limitée en tête à tête. Puis, au niveau B1 un apprenant est prêt à intervenir dans une discussion sur un sujet familier en utilisant une expression adéquate pour prendre la parole. Il peut commencer, poursuivre et terminer une simple conversation en tête à tête sur des sujets familiers ou d'intérêt personnel. Au niveau B2 un apprenant peut intervenir de manière adéquate dans une discussion en utilisant des moyens d'expression appropriés, il peut commencer, soutenir et terminer une conversation avec le naturel et avec des tours de parole efficaces. Il peut commencer un discours, prendre la parole au bon moment et terminer la conversation quand il/elle le souhaite, bien que parfois sans élégance. En plus, il peut utiliser des expressions toutes faites (par exemple «c'est une question difficile») pour gagner du temps pour formuler son propos et garder la parole. Les niveaux C1 et C2 ont les mêmes descripteurs. On dit qu'un apprenant peut choisir une expression adéquate dans un répertoire courant de fonctions discursives, en préambule à ses propos, pour obtenir la parole et la garder ou pour gagner du temps pour la garder pendant qu'il/elle réfléchit.¹¹

2. 1. 3. Le geste

Un geste est toujours un changement, un passage entre deux états, deux niveaux, une modification par rapport à un état de référence. Il ne peut pas être inaperçu, il relève toujours d'une intentionnalité qui peut être consciente ou inconsciente, voulue ou seulement consentie, obligée ou non. Le geste est une pratique sociale, un acte culturel et un héritage, une transmission et une évolution. On l'acquiert pendant prime éducation et le développe dans notre âge enfantin; on l'apprend, on le transmet, on l'imité, on l'explique, on l'analyse. C'est pourquoi le geste exprime une appartenance culturelle, il est une expression sociale et une activité personnelle.¹² Les gestes expriment, à travers une culture incorporée ou apprise une appartenance sociale et l'identité d'un groupe.¹³ Le geste aide à se faire comprendre,

¹¹ Conseil de l'Europe, (2002) *Cadre européen commun de référence pour les langues : apprendre, enseigner, évaluer*, Strasbourg, Didier, 70.

¹² Calbris, Geneviève, Porcher, Louis (1989) *Geste et communication*, Paris, Hatier-Crédif, 15.

¹³ Ibid, 26.

s'exprimer; il fait que le corps et l'esprit participent à une même expression. Le locuteur exploite la possibilité de l'information gestuelle, anticipatrice, complémentaire de l'énoncé.

En abordant la notion de geste j'ai pensé au cas du spectacle «Les femmes de Bergman» que j'ai observé pour ce mémoire de diplôme. J'étais intéressée si les gestes que les acteurs utilisent sont spontanés ou appris par cœur et s'ils sont caractéristiques pour une culture (soit française soit croate). Les réponses que les acteurs m'ont donné montrent que deux personnes d'entre eux ne peuvent pas jouer une pièce en langue étrangère en employant des gestes spontanés tandis que la troisième pense qu'elle est prête pour l'emploi des gestes spontanés en jouant en français. Les chapitres qui concernent l'analyse des résultats et la discussion nous donnent plus d'informations sur ce thème.

2. 1. 4. L'intonation et la mimique

Comprendre un dialogue, c'est savoir décoder le lien qui est fait par celui qui parle entre des intonations et des mimiques.¹⁴ Toute intonation s'insère dans un contexte situationnel et pour comprendre le sens de certains dialogues, il faut connaître la situation. On peut considérer que le principe de l'écoute active forme un modèle paysagiste de la réception de l'oral. C'est un modèle dans la mesure où les fonctions constituent des outils d'analyse transposables d'une situation à une autre. Il est dit paysagiste parce qu'il oriente l'approche de l'oral sur la façon dont l'auditeur traite le paysage sonore. Le paysage y est constitué d'éléments de la langue et de caractéristiques conversationnelles, communicatives, culturelles, sociales, propriétés qui donnent à tout échange oral sa spécificité, sa tonalité et son unicité.¹⁵

¹⁴ Lhote, Elisabeth (1995) *Enseigner l'oral en interaction*, Paris, Hachette, 10.

¹⁵ Lhote, Elisabeth (1995) *Enseigner l'oral en interaction*, Paris, Hachette, 56.

2. 2. Les différentes théories de la pratique théâtrale

Dans ce chapitre je vais présenter un théoricien du théâtre et un sociologue. Comme j'ai déjà mentionné dans l'introduction, il s'agit de Branko Gavella et Erving Goffman et leurs points de vue quant à la tradition théâtrale.

2. 2. 1. Erving Goffman

Erving Goffman, né en 1922 et mort en 1982, sociologue et écrivain canadien, considéré comme le plus important sociologue américain du vingtième siècle. Il a recherché les thèmes concernant la sociologie de la vie quotidienne, l'interaction sociale, la construction sociale de soi-même et l'organisation de l'expérience. Il a beaucoup travaillé sur les études concernant «l'interaction de face-à-face» («face to face interaction») et la plupart de ses oeuvres touche à l'organisation du comportement quotidien («interaction order»).

2. 2. 1. 1. L'interaction de face-à-face

On va commencer avec la notion la plus importante – l'interaction de face-à-face. Chaque personne vit dans le monde de rencontres sociales. Parfois il s'agit de situations de l'interaction de face-à-face, parfois l'individu est un interactant qui ne prend pas la parole en contact avec les autres. Dans chacun de ces contacts, l'individu veut intervenir, veut exprimer ses sensations, son opinion de la situation, veut évaluer les autres et soi-même. La notion de «face» peut être définie comme une valeur sociale positive qu'un individu s'approprie en jouant le texte.

La face est l'image de soi-même dans le cadre des caractères sociaux approuvés, mais aussi l'image que les autres peuvent créer sur quelqu'un autre quand il fait preuve d'une bonne présentation dans le champ professionnel, au même temps révélant une bonne présentation dans la totalité de soi-même.

L'individu peut avoir une réponse émotionnelle immédiate par rapport à une face pendant son contact avec les autres. Il maintient sa face et crée les émotions et les sensations qui lui sont propres.

On peut dire d'une personne qu'elle «a la face» ou qu'elle est «dans la face» quand le texte qu'elle présente reste toujours constante dans son intérieur et qui est soutenue par les autres participants de l'interaction.

On peut dire, au sens figuré, que dans ces situations la face de l'individu ne se trouve pas attachée à son corps, elle est tout autour de la pièce prenant part dans les rencontres et les occasions qui se passent.¹⁶ Goffman appelle face l'image qu'un sujet met en jeu dans une interaction. A tout individu on peut attribuer deux faces: une face positive et une face négative. Chaque individu a intérêt de préserver la face, surtout de ne pas la perdre. Quand le participant a préservé la face, a fait «bonne figure», cela veut dire qu'il se sent bien, répond avec un sentiment de foi et de sûreté et suit tous les discours et les actions qui se passent autour de lui.

Dans le jeu sur la scène il est très important de percevoir tout ce que les autres nous offrent, c'est-à-dire, on doit saisir les lignes des autres et continuer en jouant le rôle avec des nouvelles informations. Ces «règles» sont les parties principales de chaque interaction, en plus de l'interaction de face-à-face. Un individu a deux points à se repérer dans son travail: une orientation défensive qui a comme but de sauver sa propre face et une orientation protectrice pour sauver les faces des autres. Dans ce cas l'individu doit prendre conscience de sa face et choisir la technique qu'il va utiliser pour la maintenir.

En comprenant la face et les relations sociales, on va parler plus d'une rencontre et de ce qui se produit pendant une rencontre. Quand l'individu participe à une rencontre directe ou indirecte, il se trouve tout de suite dans une relation avec les autres et il espère rester dans une relation avec eux, même quand la rencontre finit. Beaucoup d'activités qui se produisent pendant une rencontre peuvent être comprises comme un effort fait par chaque partie pour passer à travers cette rencontre et à travers toutes les occasions inattendues et non intentionnelles qui peuvent montrer les participants d'une manière non voulue, sans détruire la relation entre les participants.¹⁷

L'individu doit garantir qu'il va accepter la face des autres dans n'importe quelle situation qui se produit. Pour sauver leurs relations, il est important pour chaque membre d'éviter la menace des faces des autres. Très souvent il s'agit d'une relation sociale avec les autres qui amène l'individu à des rencontres où tous les deux doivent travailler ensemble, chacun d'eux dépendant du soutien de la face de cet autre.¹⁸ L'individu peut reconnaître une grande défaveur

¹⁶ Goffman, Erving (1967) *Interaction ritual*, New York, Anchor Books, 5-7.

¹⁷ Goffman, Erving (1967) *Interaction ritual*, New York, Anchor Books, 41.

¹⁸ Goffman, Erving (1967) *Interaction ritual*, New York, Anchor Books, 42.

dans les autres et en soi, concernant les signes objectifs de tourments émotionnels: rougissement, murmure, bégaiement, haute/basse voix, voix muée, sueur, clignotement, tremblement des mains, abaissement des yeux et tête.

Concernant notre cas, Ksenija Marinković et Lucija Šerbedžija jouent ensemble et séparément. Elles entrent en contact l'une avec l'autre, en parlant et en observant la situation et les participants. Frano Mašković prend la parole quelquefois, il entre en scène et il commente la situation. Les personnages qu'ils jouent participent à un jeu en mélangeant ce qu'ils disent avec des sentiments, des émotions et des réactions. Le texte et son interprétation provoquent la naissance du personnage de l'autre car ils exigent une réaction au texte. Dans le chapitre concernant l'analyse des résultats et la discussion on va présenter tout ce qui concerne les relations entre les acteurs et entre leurs personnages sur la scène.

2. 2. 1. 2. La présentation de soi-même dans la vie quotidienne

La perspective employée dans la recherche présentée dans le livre «*The Presentation of Self in Everyday Life*»¹⁹ est celle de la production théâtrale. On verra comment et dans quelle manière un individu présente soi-même, ses activités et ses idées dans des situations très ordinaires et des situations professionnelles et comment il conduit et contrôle une impression que les autres créent de lui.

Quand un individu joue un rôle, il exige implicitement que ses observateurs reçoivent sérieusement l'impression qu'il est sûr de son personnage. Ils doivent croire que le personnage qu'ils voient possède vraiment les attributs qu'il semble posséder et que l'exercice qu'il effectue aura des conséquences implicitement voulues.

On va voir comment un individu croit à l'impression de la réalité qu'il provoque dans l'interaction avec les autres.

1. On considère qu'un participant peut être «impliqué» dans son acte ou sa propre présentation. Il peut être sincèrement convaincu que l'impression de la réalité qu'il performe est la vraie réalité. Quand son public a la même opinion concernant sa production, on peut dire que la réalité est présente.

2. Un individu peut être isolé, c'est-à-dire, il ne se sent pas «impliqué» dans son acte. Cette possibilité est compréhensible, puisque personne n'a une bonne position d'observateur qui

¹⁹ Goffman, Erving (1959) *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York, Anchor Books

voit «à travers l'acte» comme l'individu qui le construit et le présente. Quand un participant ne croit pas à son propre acte et quand il ne prend pas soin de son public et de sa confiance en lui, on peut dire qu'il est cynique prenant le terme «honnête» pour décrire un individu qui croit à sa propre impression.²⁰

Si nous parlons des caractéristiques principales d'une production théâtrale, un acteur doit jouer son rôle avec une responsabilité exprimée car beaucoup de petits événements sont bien dessinés à ramasser des impressions, inappropriées à un certain moment. Ces événements s'appellent les gestes irréfléchis. Un individu responsable d'un geste irréfléchi peut risquer le succès de sa propre production, celle d'un collègue ou de la production observée par le public.²¹

Quand les individus ont pour but l'interaction, chacun d'entre eux tient fort au rôle donné et chacun d'entre eux est lié aux autres participants dans le but de maintenir une combinaison de formalité et de simplicité, de distance et d'intimité envers des membres d'un autre groupe.²²

N'importe quoi peut mettre une personne en action, elle veut un contact social et une amitié et le résultat a deux formes: une nécessité pour le public devant lequel un individu essaie à se montrer, montrer ses qualités, il veut se vanter. L'autre forme est la nécessité envers les collègues avec lesquels il entre en contact privé ou proche. Bien que les deux fonctions qu'on interprète en scène puissent nous sembler séparées, elles sont sans doute, interprétées simultanément.²³

Les formes principales de l'interruption de la production sont les gestes non intentionnels, les interruptions inappropriées, les faux pas et les scènes. Ces inconvénients s'appellent les incidents. Quand un incident se produit, la réalité que les acteurs nous offrent est mise en danger et leurs réactions peuvent être vues. Cela comprend l'agitation, l'inconvénient, la honte et la nervosité. Dans le moment où ces excitations ou les symptômes de la honte sont aperçus, la réalité de la production peut être mise en danger ou affaiblie. Pour supprimer le développement de ces incidents et de leurs conséquences, il est nécessaire que chaque

²⁰ Goffman, Erving (1959) *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York, Anchor Books, 17-18.

²¹ Ibid, 208-209.

²² Ibid, 190.

²³ Ibid, 206.

participant possède certains attributs dans une interaction et qu'il les exprime dans les pratiques employées pour «sauver la production».

Dans des cas, l'acteur veut impressionner le public, veut lui donner l'impression qu'il est familiarisé avec son personnage et sa présentation. Les acteurs du spectacle observé ont montré qu'ils sont sûrs de leurs personnages. Ils ont joué avec certitude et vraisemblance. Même s'il s'agit d'une situation de théâtre où la langue parlée est une langue étrangère, ils ont réussi à ignorer les frontières langagières qu'ils ont rencontrées en faisant une bonne présentation. On peut dire qu'ils étaient «impliqués» dans l'acte. J'ai pensé beaucoup à leurs interactions pendant les pratiques et la production. Peut-être les acteurs se sont trouvés dans des situations où ils devaient «sauver» la production ou la «face» de l'autre. A cause de cela, j'ai décidé d'ajouter la question concernant l'aide reçue et l'aide donnée.

Avec ces informations termine la partie qui parle de l'ouvrage de Erving Goffman, mais lui-même, il reste dans les pages suivantes où on a mis ses idées à côté de celles de Branko Gavella et on cherche quelles sont les composantes de la vie quotidienne employées dans le monde du théâtre ou au contraire, s'il existe des gestes théâtraux qui entrent dans la vie quotidienne.

2. 2. 1. 3. La rencontre de Branko Gavella et Erving Goffman aux traces similaires dans les différents entourages

Au début je présente Branko Gavella, directeur, théoricien et pédagogue théâtral. Il a commencé en 1953 à Zagreb avec le projet, créant et établissant l'Académie pour l'art dramatique. Il a dirigé environ 270 pièces de théâtre, des tragédies, opéras et opérettes.

Lada Čale Feldman parle des possibles points communs entre les théories de Branko Gavella et Erving Goffman, concernant la notion d'interprétation. Erving Goffman, sociologue américain, est un des noms principaux de la théorie de la présentation. Ils n'ont jamais parlé l'un de l'autre, mais ils ont travaillé dans des époques culturelles qui se touchent. Plus précisément, Gavella a travaillé jusqu'aux années soixantes et Goffman commence à publier dans les années cinquantes. Ils partagent l'intérêt pour la phénoménologie; Gavella s'intéresse au phénomène et à l'esthétique du jeu entre les acteurs et le public, tandis que Goffman parle de clairvoyances sociologiques dans l'interaction quotidienne, qui se produit face-à-face. Gavella utilise des parties de la quotidienneté sociale pour son travail, et Goffman observe et

utilise les suppositions d'une production et sa réception. Lada Čale Feldman veut établir ainsi une complémentarité entre ces deux théoriciens.²⁴

Les sources principales pour cette étude concernant Gavella et son travail sont ses œuvres qui nous sont connues, mais aussi un texte en allemand qu'il n'a jamais terminé, traduit ni publié. Cet ouvrage est une étude théâtrale, anthropologique et sociale qui parle du théâtre comme une cérémonie, parce qu'on suppose que la production explicite est posée au sommet de la hiérarchie esthétique et phénoménologique.

Les notions de la personnalité concernant notre «je», le miroir psychique, la face, le masque, le caractère, les valeurs qui garantissent notre direction générale, comme l'honnêteté, la vertu, le tact, la norme, l'autoritarisme, on les trouve chez Ksenija Marinković, Lucija Šerbedžija et Frano Mašković dans la pièce de théâtre.²⁵

Si on parle des parties de la présentation, Gavella dit que le savoir qui est observé dans notre vie quotidienne provoque en nous un sentiment de gêne et rend difficile toutes les fonctions de contrôle inférieure, éveillées contre notre volonté. Si on parle des acteurs qui se trouvent dans la même situation, c'est une autre chose. Un acteur veut être observé parce qu'il veut être perçu. On trouve aussi la notion de l'«homme affecté» qui veut aussi attirer l'attention sur lui-même et la maintenir. Si on note qu'il se trouve dans une situation normale, il n'a pas le droit de le faire.

En parlant de la menace des «tromperies et mensonges», on peut introduire certains termes de Goffman. En premier lieu, la notion de la face est traitée comme une plénitude de notre présentation, verbale et non verbale. Cette notion exige qu'un acteur assure une haute valeur sociale dans l'esprit de tous ceux qui observent et interprètent la production. La face est une création plus interactive que physique, quelque chose qui se lit et s'interprète pendant une rencontre. Cela est très similaire à l'interprétation de Gavella qu'il a eue dans l'essai «*Odjek oktobra u hrvatskom kulturno-političkom životu*» où il écrit que le mot «face» doit être pris au

²⁴ Čale Feldman, Lada (2013.) *Dani hvarskog kazališta: Gavella-riječ i prostor*, Zagreb-Split, HAZU, Književni krug, 142.

²⁵ Ibid, 143.

sens global de la reconnaissance et de la découverte des signes expérimentaux d'éléments matériels donnés.²⁶

Erving Goffman nous explique que la face doit avoir consistance, pour pouvoir maintenir ses émotions et ses réactions, pour ne rien laisser la discréditer dans sa production. Autrement, la face (l'individu) peut se perdre et provoquer la honte et cela affecte aussi les autres participants. Gavella dit que seulement un vrai acteur – artiste travaille sur sa face extérieure, mais comme Goffman, il admet que nous pouvons devenir victimes de la manipulation consciente dans la relation du visible et du non visible.²⁷

Gavella veut distinguer les sphères des manifestations physiques intentionnelles de celles non intentionnelles. En utilisant les termes de Goffman, ce sont les signes que nous «exprimons», qui sont différents de ce que nous «révélons» sans intention, pendant l'interaction. Ces signes peuvent être le rire ou le pleur, l'étonnement ou le cri. Mais ces signes incontrôlés peuvent être contrôlés, en plus un individu peut donner l'impression qu'ils font partie de son expérience authentique. Gavella dit que la face peut mentir, mais elle trouve difficile de tromper. Involontairement, la mimique menace toujours à éclater et dénoncer un masque social.

Gavella ne s'intéresse pas tellement à la face et au masque comme à des phénomènes socio-historiques construits; il prend les deux notions comme base de l'expérience et de l'expression de l'art du théâtre. Le théoricien croate insiste que chaque manifestation de la face d'une personne est le produit de sa relation avec la personne devant laquelle il se manifeste et du pourquoi elle se manifeste. Dans certaines situations elle ne veut pas se montrer et cherche une manière pour cacher, totalement ou partiellement, sa situation expérientelle à l'intérieur.²⁸

Dans notre cas la situation d'apprentissage d'une langue étrangère s'est produite dans deux entourages différents. L'un, plus familier, la patrie et l'autre, le pays étranger où cette langue est parlée. En ce qui concerne les acteurs, ils ont sans doute eu des difficultés langagières et poétiques de production qui se produisaient même dans des situations quotidiennes pendant leur séjour en France. Ils entendaient les gens autour d'eux parler français, ils observaient des

²⁶ Čale Feldman, Lada (2013.) *Dani hvarskog kazališta: Gavella-riječ i prostor*, Zagreb-Split, HAZU, Književni krug, 146.

²⁷ Ibid, 147.

²⁸ Ibid, 153.

situations de la vie quotidienne, ils participaient à des conversations en français, surtout pendant les pratiques et le temps passé dans les lieux publics. La rencontre avec l'entourage français a amélioré leur présentation, ils ont eu la chance d'apprendre quelques figures et gestes caractéristiques pour les Français. On peut ajouter que l'aide qu'ils ont reçue des locuteurs natifs a réussi à améliorer leur prononciation de même que leur abilité à maintenir les émotions et les réactions constantes, c'est-à-dire, d'avoir la consistance de la face. On doit être capable d'expliquer notre réaction, avoir une justification à chaque moment si on décide de changer la face ou réagir.

Les relations servent à prouver et justifier chaque mouvement, chaque mot, chaque réaction. Les relations peuvent s'établir dans les domaines physiques et psychiques, avec les objets réels et imaginaires, les situations – scènes parlées ou silencieuses, le public, les scènes avec un acteur et au contraire, avec un plus grand nombre de personnes, le texte, les partenaires, les cinq sens, les sensations des acteurs et les réactions produites, les réactions du public et des partenaires. Ce qui est important dans chaque scène est que l'acteur trouve la justification pour chaque action qu'il fait.²⁹

Sur la scène, un acteur doit agir, il doit faire quelque chose, il doit créer l'atmosphère et la vie de son personnage, il doit établir les relations avec les partenaires et le public; il doit produire des sensations et des réactions à l'extérieur et à l'intérieur.³⁰ Il est important que les apprenants/les acteurs comprennent et apprennent qu'on ne doit pas être actifs d'une manière physique pour produire une activité elle-même, mais qu'on doit «faire quelque chose» sur la scène d'une manière justifiée, productive et déterminé. Si l'action contient tous ces trois éléments, elle est bien sûr vraisemblable.³¹

²⁹ Stanislavski, Konstantin Sergejevič (1989.) *Rad glumca na sebi, 1.dio: Rad na sebi u stvaralačkom procesu proživljavanja (Dnevnik učenika)*, prevela Ognjenka Milićević, Zagreb, Omladinski kulturni centar, 227-239.

³⁰ Ibid, 53.

³¹ Ibid, 55.

2. 3. Les hypothèses

Maintenant, je vais exposer des hypothèses de ma recherche qui vont être confirmées ou infirmées selon l'examen des résultats de mon enquête et des réponses obtenues pendant l'interview en les mettant en relation avec les informations de la partie théorique.

1. L'activité physique améliore l'apprentissage d'une langue étrangère.

On doit mentionner que dans ce contexte le syntagme «activité physique» est en rapport avec «technique théâtrale», puisqu'on étudie le cas d'une pièce de théâtre.

Notre posture, notre mimique, nos gestes, nos mouvements, tout cela sont des éléments qui appartiennent à la communication non verbale. On peut remarquer, en parlant d'abord de la communication en langue maternelle, l'utilisation de tous les éléments mentionnés. Cela nous amène à la conclusion que la langue ne peut pas être apprise étant assis, mais qu'on doit bouger dans l'espace. On doit faire entrer certaines activités théâtrales dans les classes des langues. Le temps passé dans un environnement où on utilise des mouvements rend l'acquisition de la langue étrangère plus rapide, plus facile et plus efficace. On ne doit pas nécessairement faire tous les exercices ou utiliser chaque technique théâtrale avec chaque classe, mais on doit employer tous les outils disponibles pour rendre l'apprentissage d'une langue étrangère plus intéressant et plus motivant. Alors, certains de ces outils peuvent être les outils théâtraux.

2. Le plus grand problème pour les apprenants – débutants est la prononciation.

Dans le cas d'une langue nouvelle, l'apprenant entend et reconnaît des voyelles, des consonnes et des syllabes: il perçoit des unités phonétiques mais il ne les associe pas au sens, il ne comprend pas et il ne peut pas produire lui-même des nouveaux énoncés. Il perçoit des mélodies, des groupes rythmiques, des accents.³² On parle souvent d'apprendre à parler dans une langue et plus rarement d'apprendre à écouter, comme si c'était une activité, qui découlait de la première et qui allait de soi. Ce qui est certain, c'est que tout être humain apprend à écouter la parole dans un environnement linguistique donné (où l'on pratique une certaine langue avec des habitudes de communication propres à ce milieu).³³ Les objectifs de l'écoute

³² Lhote, Elisabeth (1995) *Enseigner l'oral en interaction*, Paris, Hachette, 26.

³³ Ibid, 42.

sont: écouter pour entendre, écouter pour détecter, écouter pour sélectionner, écouter pour identifier, écouter pour reconnaître, écouter pour lever l'ambiguïté, écouter pour reformuler, écouter pour synthétiser, écouter pour faire, écouter pour juger. A cause de tout ce qui est dit, les apprenants devraient travailler plus sur leur prononciation, utilisant toutes les stratégies possibles; écouter les gens dans l'entourage, les imiter, essayer à prononcer de la bonne manière. On va voir combien et comment les acteurs ont travaillé sur leur prononciation.

Concernant mon expérience personnelle, je n'ai pas fait toutes ces activités d'écoute, mais j'ai donné beaucoup de temps à l'observation des gens dans la rue et dans l'espace pour pouvoir utiliser leurs habitudes et leurs mouvements, la manière dont ils parlent et l'hauteur de leurs voix pendant les pratiques.

3. Il est possible d'avoir des gestes spontanés pendant la production en langue étrangère.

En regardant la pièce, leur jeu m'a donné l'impression que les gestes et les mots étaient bien ajustés. D'après les résultats nous allons montrer s'il s'agissait d'une harmonie des mouvements et du texte où leur posture et leurs gestes étaient appris par cœur, peut-être déjà pendant les pratiques croates. Cette dernière option ne devrait pas être surprenante en prenant en compte qu'ils n'ont pas travaillé sur cette pièce plus de deux mois, dont seulement deux semaines en français en France, et que Ksenija et Frano n'ont jamais rencontré le français avant cette production, sauf dans quelques chansons ou films français.

4. Il est possible pour les débutants de comprendre des structures de la phrase dans des situations réelles.

En mettant l'apprentissage de langue étrangère et la notion du théâtre au centre de cette recherche, on ne doit pas oublier l'importance de ce qui se passe autour ou en dehors du théâtre, c'est-à-dire, ce qui se passe dans des situations de la vie quotidienne dans un entourage francophone.

Bien que la pièce contienne une dose poétique, les structures et les phrases sont composées de mots et d'expressions qu'on utilise très souvent dans la vie quotidienne. C'est pourquoi je me suis intéressée si les acteurs avaient compris les gens parlant dans l'entourage français. Le problème peut poser la vitesse de leur parler et le débit, parce que les apprenants – débutants ne sont pas adaptés au rythme de langue française dans leur entourage naturel. Je suppose que l'interview me donne l'information si les acteurs se sont trouvés dans quelques situations de la vie de tous les jours où ils devaient utiliser le français et qui d'entre eux a pris la parole la

plupart de fois, ou s'ils ont parlé tout les trois pendant leurs interactions quotidiennes en France.

3. La méthodologie de la recherche

La méthodologie de la recherche concerne l'enquête et l'interview. L'enquête contient vingt-deux questions de différents types. Les acteurs pouvaient répondre par un «oui» ou par un «non» ou en disant «je ne sais pas», écrire un seul mot ou plusieurs phrases, choisir une ou plusieurs réponses présentées, en attribuant des points de 1 à 5 (1 signifiant je ne suis pas du tout d'accord, 5 signifiant je suis totalement d'accord) pour chaque caractéristique concernant la langue étrangère présentée dans l'enquête.

Notre enquête est de type Likert³⁴, composée d'une série de questions pour lesquelles le participant donne son accord ou son désaccord. Le participant est censé exprimer le degré de son accord ou de désaccord allant de 1 jusqu'à 5.

Bien que l'enquête permette à répondre d'une façon assez libre, l'interview se situe bien à un niveau plus libre pour obtenir des informations. On a onze questions dans l'interview qui concernent les relations entre les acteurs et le directeur, la façon dans laquelle ils ont communiqué, combien de temps s'est passé pour qu'ils comprennent les consignes de la part du directeur sans aide des autres personnes francophones. Comme j'ai déjà mentionné, mais il faut le répéter, je voulais savoir s'il existait une différence entre leur présentation de la pièce en croate et la présentation en français. D'abord, je voulais savoir si leurs pratiques sont accompagnées par quelque expert de langue française et s'ils ont peut-être eu la traduction dans les deux langues, le croate et le français. Je me suis intéressée aux stratégies de mémorisation qu'ils ont utilisées pour mémoriser le texte en français. Ensuite, l'interview touche aux techniques théâtrales et j'ai ajouté une question concernant l'improvisation, parce que je pense que c'est un chemin intéressant pour explorer une langue inconnue. J'étais surprise par quelques réponses, comme quand ils m'ont dit qu'ils n'ont pas utilisé des techniques théâtrales pendant la préparation de la pièce, mais je vais parler de cela dans le chapitre concernant les résultats.

³⁴ gerflint.fr/Base/Europe6/franic.pdf

4. L'étude de cas

Les personnes qui participent dans cette étude sont des acteurs, membres du théâtre ZKM à Zagreb. Madame Ksenija Marinković, Madame Lucija Šerbedžija et Monsieur Frano Mašković m'ont aidé en donnant leurs réponses à l'enquête et à l'interview.

Ksenija Marinković a 48 ans et travaille au théâtre depuis 24 ans. Sauf au théâtre, elle a joué dans environ 15 films. Quant à sa connaissance des langues, elle connaît l'anglais et l'allemand depuis sa jeunesse, mais si on parle de la rencontre de Ksenija et du français, cela n'a pas été facile. L'acquisition du français lui posait des problèmes, concernant son âge, le court temps qu'elle avait à sa disposition pour la mémorisation du texte, la préparation du rôle et toutes les directions qu'elle devait suivre en scène. Dans la pièce elle joue le rôle de l'infirmière Liv, qui travaille à l'hôpital où se trouve Ingrid, la chanteuse qui a perdu sa voix. Liv est son admiratrice, mais elle montre son amour d'une manière impolie et inouïe.

Lucija Šerbedžija a 41 ans et sa carrière théâtrale dure depuis 20 ans. Contrairement à Ksenija, Lucija a été en contact avec le français pendant son éducation au lycée, mais elle dit qu'on doit parler, vivre une langue étrangère pour l'apprendre, que le séjour de 2 ou 3 mois dans un pays étranger vaut mieux qu'une école pour les débutants. Elle joue le rôle d'Ingrid, une chanteuse qui a perdu sa voix. À cause de cette information, la recherche devient encore plus intéressante, parce qu'elle ne produit pas des sons, sauf ceux non verbaux et paraverbaux. Elle joue avec son corps et sa voix intérieure.

Frano Mašković a 36 ans et il travaille au ZKM depuis 10 ans. Il a été en contact avec le français avant le travail sur cette pièce, à travers les chansons ou films français; il connaît quelques autres langues romanes (il parle anglais, italien, et il connaît espagnol et portugais), mais il dit que cela ne lui a pas facilité le travail sur le texte. Ce qui a aidé son apprentissage du texte, c'est la connaissance du texte croate et l'idée centrale de la pièce. Il joue le troisième rôle, celui de l'écrivain-narrateur Nikolaj, qui se trouve en dehors de l'espace scénique et commente les actions et les réactions qui se produisent entre les femmes et quelquefois continue à raconter l'histoire.

Il s'agit de la pièce de théâtre «Les femmes de Bergman» („Bergmanove žene“) au ZKM théâtre à Zagreb dirigée par Jean-Claude Berutti, de nationalité française. «Les femmes de Bergman» est une histoire inspirée par les films de Bergman, à partir desquels les scènes de la pièce ont été nommées. C'est un mélange d'émotions, de liaisons problématiques entre une chanteuse qui a perdu sa voix et son infirmière, son admiratrice, mais en même temps, elle a

une attitude désagréable en face d'Ingrid. À des moments, l'écrivain commente la scène et provoque des réactions des deux femmes, entre elles, et envers lui.

Le directeur a travaillé avec la même équipe pendant la préparation de la version croate et ils ont communiqué en anglais, allemand et français. Il a aidé les acteurs à remplir leurs obligations sur la scène, il a enregistré le texte français pour Ksenija et Frano et bien qu'il n'ait pas compris entièrement la version croate, surtout les éléments concernant les expressions ou les sentiments exprimés de manière poétique, il avait une grande confiance en eux. Pendant les pratiques en France, il a changé quelque chose, mais seulement de façon d'ajouter un flair poétique. Sauf les acteurs, le directeur et Ivana Đula, l'assistante du directeur et la traductrice pour les acteurs croates, pendant les pratiques étaient présents quelques autres acteurs du théâtre qui parlaient français. Les gens qui travaillent avec Jean Claude en France ont aidé en corrigeant la langue des acteurs croates pendant les pratiques.

5. L'analyse des résultats

Au début de ce chapitre, il faut que je souligne que je possédais certaines informations avant ma conversation avec les acteurs, comme par exemple quand ils sont venus en contact avec le français pour la première fois, s'ils connaissaient déjà la traduction croate du texte et s'ils ont utilisé le français dans des situations concrètes en France.

L'enquête et surtout l'interview, m'ont donné beaucoup d'informations sur leur acquisition de la langue et du texte et sur leur travail sur la pièce.

LE QUESTIONNAIRE

1. 1. Les questions concernant la langue³⁵

1. Est-ce que le travail en cette pièce est votre première rencontre avec le français?³⁶

Première question découvrir que pour Ksenija et Frano cet événement était la première rencontre avec le français, sauf quelques traits caractéristiques du français déjà connus des journaux, des films et des chansons. Lucija, au contraire, parle français depuis l'âge de 18 ans.

2. Est-ce que vous connaissez quelques autres langues romanes sauf le français?³⁷

Lucija connaît quelques autres langues romanes, concrètement l'italien alors que Frano connaît l'espagnol et le portugais. Ksenija parle anglais et allemand, ce qui a été d'une grande importance dans ce projet, puisque ces langues ont été utilisées pendant sa communication quotidienne avec le directeur.

3. Est-ce que vous avez déjà appris la langue française ou une autre langue étrangère? Si vous avez répondu par un oui, dites où cela s'est passé.³⁸

J'ai appris quand et où ils ont commencé avec l'apprentissage des langues étrangères en général et chez tous les trois il s'agissait de l'âge précoce, c'est à dire au cours de l'école

³⁵ Voir l'annexe I., pages 45-46.

³⁶ Voir l'annexe I., page 45, question 1.

³⁷ Voir l'annexe I., page 45, question 2.

³⁸ Voir l'annexe I., page 45, question 3.

élémentaire. Leur apprentissage se prolongeait au lycée et après à l'Académie pour l'art dramatique, mais seulement pendant une année dans des classes d'anglais. Ils ont travaillé sur les notions élémentaires: la grammaire, la terminologie théâtrale (dépendant du département de la faculté), le vocabulaire élémentaire, etc. Dans la première année de leurs études, ils devaient lire un livre en anglais et à la fin du semestre, ils avaient un examen où ils parlaient du livre avec le professeur. Comme j'ai déjà dit en décrivant Ksenija, elle a suivi des cours dans une école de langues étrangères avant de commencer à travailler sur cette pièce, en travaillant surtout sur la compréhension des temps verbaux (surtout le présent), sur la prononciation et sur l'utilisation de types divers de négation. Ici, on peut voir que la deuxième hypothèse est valide; que pour les débutants la prononciation est très importante et qu'ils doivent la pratiquer. Concernant cette question, qui touche aux informations élémentaires sur leur histoire langagière, je peux conclure en disant que leur connaissance des autres langues étrangères les a aidés dans leur contact avec le directeur.

4. Si vous connaissez déjà une autre langue étrangère, est-ce que cela a facilité votre rencontre avec le français? Quels niveaux d'une autre langue ont été les plus faciles/difficiles?³⁹

Les interrogés m'ont répondu avec un OUI à la question concernant l'aide qu'a pu leur offrir une autre langue étrangère pendant leur première rencontre avec le français. J'ai continué, donc, mon questionnaire, en exigeant de savoir quelles étaient les parties de cette autre langue étrangère les plus utilisables dans l'approche au français ou au contraire, quelles sont celles qui ne les ont pas aidés.

Je dois souligner que les actrices ont donné plus de points différents que similaires à différents niveaux dans le questionnaire, mais cela ne doit pas nous étonner, puisque chaque personne a ses propres raisons et préférences. La question concernant une autre langue étrangère qui a peut-être facilité leur apprentissage du français nous donne des réponses différentes. Chez Ksenija on trouve le maximum de points pour les notions de phonétique, de grammaire, d'orthographe, de prononciation et de sémantique et Lucija dit que les trois derniers éléments, en ajoutant la compréhension du texte et de la lecture apportés par la connaissance d'une autre langue étrangère ont exercé la plus grande influence dans leur acquisition du français. Ce qui est différent chez Ksenija, ce sont des réponses concernant les dernières catégories mentionnées. C'est justement cela ce qui est nécessaire dans la préparation d'un rôle, de plus

³⁹ Voir l'annexe I., page 45, questions 4 et 4.1.

en plus comme chez Lucija, dans les pratiques et la production d'une manière silencieuse, où elle ne parle qu'avec son corps et il est indispensable de connaître et de comprendre chaque mot et chaque émotion. Frano a répondu à la question précédente que la connaissance d'une langue étrangère n'a pas facilité son apprentissage du français.

5. Qu'est-ce qui a été le plus facile/difficile à acquérir pendant le processus d'apprentissage?⁴⁰

Les questions qui concernent concrètement le français ou plus précisément, l'acquisition de certains éléments de la langue nous montrent que Ksenija avait des problèmes avec le vocabulaire et la lecture, alors que Lucija devait travailler sur les structures grammaticales et sur l'orthoépie. Les autres catégories que je leur ai offertes sont la prononciation et le rythme. À quelques éléments elles ont donné des réponses similaires, des points signifiants qu'elles sont totalement d'accord avec la question posée. Ce sont les notions de prononciation et de rythme. Frano dit qu'il avait des problèmes avec plus de choses que les femmes et pour lui l'acquisition du vocabulaire et le travail sur l'orthoépie étaient plus faciles que la pratique des autres éléments.

1. 2. Les questions concernant la pièce de théâtre⁴¹

Les acteurs connaissaient déjà la traduction croate du texte, mais ils ont travaillé seulement sur la version française pendant leurs pratiques, bien qu' Ivana Đula ait eu le texte croate pour comparer quelques phrases incompréhensibles pour l'expression poétique en scène dans une autre langue.

Ils ont travaillé sur cette pièce pendant deux mois, dont seulement deux semaines en France, chaque jour pendant six heures. Ils ont joué la pièce «Les femmes de Bergman» huit fois, d'abord en France.

Parlant des pratiques individuelles au théâtre, Lucija n'y a pas participé, mais Ksenija et Frano ont travaillé le plus sur la structure du texte, sa compréhension et sur la prononciation avec Ivana Đula et parfois avec le directeur.

⁴⁰ Voir l'annexe I., page 46, questions 5 et 6.

⁴¹ Voir l'annexe I., pages 46 et 47, questions 7-12.1.

1. 3. Les questions concernant les gestes, les mouvements et la mimique⁴²

Lucija m'a répondu affirmativement aux questions concernant les réactions spontanées et l'aide des gestes, de la mimique et des mouvements pendant les productions. J'ai été surprise par les réponses négatives de Ksenija et Frano aux mêmes questions. Je sais qu'ils ont juste commencé à apprendre la langue, mais je pensais que leur activité théâtrale les poussait à utiliser des gestes et des mouvements dans une manière libre et spontanée. Chez Lucija on trouve une situation différente. Elle connaissait la langue avant, mais elle ne parle pas pendant la pièce, elle utilise son corps pour réagir. On peut réfléchir à son rôle unique, celle d'une personne privée de l'usage de la parole et on ne doit pas s'étonner du fait qu'elle a utilisé toutes les manières possibles à exprimer ses sentiments et à parler avec sa «voix intérieure». Les réponses de Frano et Ksenija sont en opposition avec la troisième hypothèse, c'est à dire, ils avaient appris les gestes par coeur. Tous les trois sont d'accord qu'ils ont aidé leurs partenaires pendant les pratiques, en les corrigeant, en continuant le texte, en donnant la phrase correcte, en prononçant correctement, en expliquant l'idée du texte.

1. 4. Les questions concernant leur séjour en France⁴³

La partie qui touche à l'interaction avec les autres se manifeste dans les questions concernant la vie quotidienne où je voulais savoir comment les acteurs se sont comportés dans les situations quotidiennes pendant leur séjour en France. C'est pourquoi j'ai décidé de leur poser une question ouverte. Ils devaient décrire un moment où ils ont utilisé la langue française dans des situations réelles. Frano n'a pas utilisé le français, mais il a compris des mots, des phrases et des questions dans l'entourage français. Ksenija a utilisé un peu le français, aux restaurants et aux cafés. Lucija a participé à la plupart des conversations et des interactions avec les personnes dans la vie quotidienne pendant leurs pratiques en France. On peut conclure que la quatrième hypothèse est valide, c'est-à-dire confirmée, puisqu'ils ont compris des mots et des structures dans les phrases prononcées dans la rue, dans les restaurants, dans les interviews en France. En plus, ils ont aperçu les mêmes gestes ou les mouvements utilisés pour certains

⁴² Voir l'annexe I., pages 47-48, questions 13-15.1.

⁴³ Voir l'annexe I., page 48, questions 16-17.

mots chez différents gens dans la vie quotidienne. Ce fait les a aidés en améliorant leurs mouvements particuliers dans la version française de la pièce.

Grâce à l'interview j'ai approfondi mes connaissances sur leurs relations avec le directeur, les autres personnes du projet, les acteurs, le texte, le public et la critique et je présente ces informations dans la discussion des résultats.

6. La discussion

Au début de ce chapitre, je voulais dire qu'ici on allait discuter surtout des informations recueillies pendant l'interview. Puisque j'ai déjà abordé celles retenues de l'enquête, mais on va combiner tous nos savoirs pour expliquer le mieux possible comment les acteurs ont appris une langue étrangère, comment ils ont joué cette pièce en utilisant une nouvelle langue et de quelle manière les activités théâtrales ont ou n'ont pas amélioré leurs pratiques et à la fin, leur jeu.

L'interview a eu lieu le 12 mai 2014 dans un salon du théâtre ZKM. Comme Madame Marinković et Madame Šerbedžija sont venues à l'heure, j'ai commencé la conversation.⁴⁴ Elles m'ont décrit d'une manière agréable leur apprentissage de la langue étrangère et leur adaptation à la représentation d'une pièce de théâtre en langue étrangère

Premièrement, j'ai mentionné la situation spécifique de Lucija Šerbedžija puisque son rôle est celui d'une chanteuse qui a perdu sa voix, c'est à dire qu'elle ne dit aucun mot pendant toute la représentation et elle connaît le français mieux que les deux autres. Tout de suite elle décrit son contact avec le français, commençant par ses premiers pas qui se sont déjà produits au lycée. Elle dit qu'elle parle français depuis l'âge de 18 ans parce que c'était le temps quand elle a vraiment utilisé la langue. Mais, elle dit que sa première rencontre véritable avec la langue française s'est passée pendant le travail sur cette pièce et que la vie dans un pays étranger où on utilise cette langue a sûrement amélioré sa connaissance.

L'expérience de sa famille a peut-être créé cette opinion, puisqu'ils ont vécu et travaillé dans un entourage étranger. Pendant leur séjour en France, elle traduisait pour ses collègues croates. Au début du travail sur cette pièce en langue croate, le directeur leur a dit qu'ils allaient faire une autre interprétation de la pièce, en français. Ils avaient seulement deux semaines à préparer la pièce en français, en France.

Ksenija Marinković a commencé à apprendre la langue française au mois de mai dans une école de langues étrangères et elle a travaillé le plus sur la prononciation, en apprenant le vocabulaire élémentaire, mais elle voulait faire connaissance des temps verbaux surtout du présent, parce qu'elle considère cela très important dans les premiers étapes d'apprentissage d'une langue étrangère. Puisque la majorité des phrases dans son texte contient la négation,

⁴⁴ Les questions employées pendant l'interview se trouvent dans l'annexe II., voir page 48.

elle voulait aussi apprendre les règles concernant la négation. Après quatre mois, en septembre elle a commencé à travailler sur le texte, premièrement sur les mots clés dans des paragraphes. Elle m'a dit qu'elle avait passé un jour entier à apprendre un paragraphe et une demi-heure plus tard, pendant laquelle elle n'avait pas répété le texte du paragraphe, elle ne se souvenait d'aucun mot. Ksenija a appris le texte entier en deux mois et elle admet qu'il n'était pas très long et que la mémorisation d'un paragraphe durait deux ou trois jours. Elle a demandé au directeur, Jean Claude et à Ivana, la traductrice et l'assistante du directeur de faire des enregistrements et de prononcer eux-mêmes le texte dans un style neutre. Elle a aimé la prononciation d'Ivana puisqu'elle vient de la Croatie et pouvait lui expliquer comment prononcer certains mots ou syllabes, où poser la langue dans la bouche par rapport aux dents, quoi accentuer, etc. Le directeur a enregistré le texte, comme Ksenija a dit, au débit dans lequel la pièce devait être jouée et Ksenija a travaillé beaucoup sur son rythme. Elle a appris où elle devait prononcer des phrases de manière plus rapide ou plus lente. Les mots clés ou les phrases apprises sont en accord avec des gestes. Ksenija dit que d'habitude elle peut mémoriser des mots à l'aide des gestes, mais pour le cas étudié seulement à l'aide du texte croate. Cela m'a beaucoup surpris, parce que je pensais que les gestes allaient aider l'apprentissage d'une langue étrangère, mais ce n'était pas le cas ici. On peut dire que ce fait est en opposition avec la troisième hypothèse, qui dit qu'il est possible d'avoir des gestes spontanés pendant la représentation en langue étrangère.

Nous allons voir quels commentaires ont donné les acteurs parlant de leur visite en France et de la différence entre les deux versions de la pièce. Ils admettent que leur perception de la pièce a changé après avoir appris la langue française et que certains changements dans la pièce ont entraîné l'emploi de quelques gestes caractéristiques pour la culture française, en accentuant qu'en français on trouve une dimension plus poétique qu'en croate. Pour les raisons mentionnées, mais aussi pour celles qui suivent on peut conclure que l'atmosphère, l'entourage, les mouvements, la perception et les relations peuvent améliorer l'apprentissage d'une langue étrangère.

Au contraire, les réponses des acteurs montrent que ma troisième hypothèse n'est pas valide. Les acteurs disent qu'il est plus difficile d'avoir des gestes spontanés en langue étrangère qu'en langue maternelle surtout s'il s'agit d'un débutant dans cette langue. Ils ajoutent que ce serait possible s'ils vivaient dans un pays étranger pendant une certaine période de leur vie.

Bien que Frano et Ksenija n'aient pas eu des gestes spontanés dans la version française, on doit mentionner que les gestes de la première version étaient vraisemblables, spontanés,

provenant de la création du personnage et puis seulement transférés dans la version française. Pour Lucija, qui connaît le français depuis plusieurs années, la production en langue française se situe à un niveau supérieur, puisqu'elle a été en contact avec un texte déjà connu, mais dans une autre langue et a ensuite exprimé des nouvelles sensations.

Frano, qui est venu à notre rendez-vous après une demi-heure a dit que le fait qu'ils avaient déjà préparé cette pièce en croate a beaucoup facilité la préparation de la version française, parce qu'ils connaissaient l'idée du texte. Ils ont déjà analysé le texte et sont entrés dans le monde des scènes de la pièce. Il n'a pas commencé avec l'apprentissage du français en mai, comme Ksenija, mais en septembre quand la date du début du travail s'approchait et une collègue l'a aidé en lisant et en prononçant chaque phrase de son texte. Quant aux stratégies de mémorisation chez Frano il a utilisé le principe de noter une phrase plusieurs fois dans un cahier pour la retenir plus vite dans ses pensées. Cela pourrait être une coïncidence, mais son personnage porte un cahier pendant toute la représentation.

D'abord, il a écouté chaque jour le texte enregistré, en répétant chaque fois de nouveau des paragraphes et en réécrivant les phrases. Quand il travaille sur le texte croate, il mémorise le texte d'une façon plus rapide et plus détendue, il peut faire des associations avec les mots qui suivent, ce qui n'était pas le cas avec le français.

En parlant de l'improvisation, Frano dit qu'il devait simplement connaître le texte entier parce qu'il ne pouvait pas improviser en français. Au contraire, il admet qu'il peut faire quelques improvisations ou changements durant la production en langue croate avec une sûreté et il est prêt à le faire en anglais.

La pièce a été jouée pour la première fois devant un public français au Théâtre des Salins – Scène Nationale de Martigues, qui a été étonné par le fait que les acteurs ne parlaient pas français. Les gens leur ont posé des questions simples et ils comprenaient les mots clés d'une phrase. Mais ils ne pouvaient pas composer une réponse, sauf Lucija qui a parlé pendant les interviews.

Pendant notre entretien nous avons aussi abordé la question de deux versions de la pièce et de leurs similarités. Pourtant, nous avons touché la question des réactions différentes chez les acteurs dans les deux versions. Ksenija a mentionné une complète relaxation, physique et psychologique, aux moments où ils ont commencé à prononcer le texte en français. Elle a ajouté aussi que tous les trois ont conclu qu'en version française n'existe pas une forte connotation lesbienne comme dans le cas du croate quand elles prononcent le texte. En français les phrases reçoivent une certaine douceur et les conversations se produisent comme

un échange d'informations et de pensées et non comme quelque chose de secret. Lucija ajoute qu'en français le texte a une distance et il n'exige pas une pathétique comme dans le cas du texte croate et c'était pourquoi elle a aimé mieux la version française de la pièce.

Le directeur Jean Claude Berutti a déjà travaillé avec le groupe pendant la préparation de la version croate. Avec lui a travaillé son assistante, Ivana Đula qui était aussi la traductrice et l'interprète pendant les conversations entre les acteurs et le directeur. On doit mentionner que le directeur parle aussi l'anglais et l'allemand et tous les acteurs parlent anglais et Ksenija encore l'allemand.

Ksenija dit que pendant leurs pratiques en France, en travaillant à la version française le directeur s'est un peu plus intégré dans la pièce, parce qu'il a mieux imaginé quelques scènes ou séquences, grâce à la dimension poétique plus compréhensible en français. Dans la version croate Jean-Claude avait une certaine distance envers la langue parlée. Il a changé certaines choses dans la pièce en les adaptant à la version française. Les gens qui étaient présents pendant les pratiques en France, sauf Ivana et le directeur, ont attiré l'attention des acteurs à des fautes de prononciation ou compréhension du texte. Un autre commentaire de Ksenija montre comment les débutants entendent une langue étrangère. Elle imaginait que le français se trouve à un niveau plus élevé dans le système articulatoire que le croate, elle a comparé le français à l'éther.

Concernant les relations entre les acteurs et le directeur pendant la préparation et la production de la pièce, selon les mots des acteurs, ils n'avaient aucune difficulté au niveau de la compréhension de ce qu'il voulait faire, cacher, présenter ou supprimer. La frontière langagière existait, mais elle n'était pas une menace à leurs relations.

On parle de communication exolingue quand les partenaires d'un échange verbal ne maîtrisent pas de la même façon le code (linguistique et langagier) utilisé dans l'échange, comme dit Porquier.⁴⁵ C'est le cas lorsque les interlocuteurs ont des langues maternelles différentes et l'échange se fait dans celle de l'un des deux, ce qui entraîne inévitablement une relation d'inégalité dans les compétences linguistiques.⁴⁶ Concernant la situation qui s'est produite pendant le travail sur cette pièce, on peut parler de la communication exolingue seulement dans les cas où les acteurs et le directeur ont parlé la même langue, c'est à dire, ils ont parlé

⁴⁵ Porquier, Rémy (1984) *L'actualité des notions d'interlangue et d'interaction exolingue*, Paris, Hachette.

⁴⁶ Lhote, Elisabeth (1995) *Enseigner l'oral en interaction*, Paris, Hachette, 73.

français, anglais et allemand (selon la personne). Les difficultés d'écoute en situation exolingue se produisent à la fois à cause du changement de paysage sonore, de la méconnaissance des habitudes communicatives du groupe où l'on s'insère, de l'incapacité à utiliser en même temps les diverses d'écoute.⁴⁷

Quant à Lucija, elle m'a confié que même si elle ne produisait aucune voix, cela ne signifiait pas qu'elle ne parlait pas – elle jouait le silence. Tout le monde pensait que pour elle cette situation (la production en français) était facile parce qu'elle connaissait déjà la langue. Mais on peut dire qu'elle avait de la chance à connaître la langue, parce qu'elle n'utilise pas sa langue pour s'exprimer, elle joue avec son corps entier, ses mouvements, ses gestes, sa mimique et il est important pour elle à comprendre tout le texte, surtout les dialogues. Elle doit connaître le texte et le contexte dont on parle et doit réagir quand le contexte le demande. Si on parle des silences de Lucija, de ses séquences où on peut voir seulement ses réactions, on comprend qu'elle a appris à se comporter de cette façon en suivant la traduction (les didascalies). Cependant dans la traduction du texte des petits changements ont été faits par rapport à la version originale par le directeur et Ivana, puisque les beaux vers poétiques du texte étaient mal traduits. On doit mentionner la posture de Lucija, par rapport à la combinaison avec son silence – elle se trouve dans une chambre d'hôpital, dans un lit et elle communique quotidiennement avec son infirmière Liv, mais elle ne parle pas. Ses silences créent l'atmosphère, remplissent les scènes durables, nous donnent le temps à observer les relations, les mouvements qui respectent non seulement l'atmosphère de cette pièce, mais aussi la sensibilité d'Ingmar Bergman.

Ma question concernant les techniques théâtrales et leur utilisation a surpris mes invités, mais j'étais aussi étonnée par leurs réponses. Commenant avec Ksenija qui a dit en riant qu'elle a utilisé tous les outils présents pour apprendre le texte, mais elle n'était pas consciente qu'elle a employé des techniques théâtrales.

Avant son voyage et son travail en France beaucoup de choses ne lui étaient pas claires quant à la pièce, mais c'est justement en France qu'elle a commencé à sentir qu'en utilisant la langue étrangère en plus, ses frontières ont commencé à s'effacer. On peut noter que les gestes ou plus précisément l'utilisation de certains muscles ou mouvements caractéristiques pour une

⁴⁷ Lhote, Elisabeth (1995) *Enseigner l'oral en interaction*, Paris, Hachette, 74.

autre langue étrangère peuvent améliorer l'apprentissage non seulement de la langue mais des éléments culturels aussi.

Le jeu était le même dans les deux versions de la pièce, mais le discours et le travail des muscles du visage étaient plus forts et claires dans la version française. Les acteurs disent qu'ils n'ont utilisé aucune technique théâtrale, qu'en langue croate tout s'est reproduit spontanément et puis ils ont utilisé le même jeu avec quelques modifications. Tous les trois étaient d'accord que la version française était meilleure.

Quand j'ai posé la question qui concerne l'improvisation en langue française, Ksenija et Frano ont rapidement refusé cette idée, en ajoutant qu'ils seraient prêts pour une improvisation seulement après avoir passé deux ans de leur vie dans ce pays étranger. Lucija dit qu'elle aurait voulu participer dans une improvisation, mais elle n'est pas sûre si elle pouvait réaliser tous les exercices théâtraux donnés en langue étrangère. L'improvisation est naturelle chez le jeune enfant, mais n'est plus innée chez l'adolescent et l'adulte qui ont adopté des comportements de plus en plus stéréotypés.⁴⁸ L'improvisation permet à une personne à construire son personnage, à décider de prendre ou d'abandonner la parole et enfin, elle est seule à décider de ce qu'elle va dire.⁴⁹

⁴⁸ Jean-Marc Caré, (1976) *Jeux de rôles*, Le Français dans le monde, N.123., 35.

⁴⁹ Jean-Marc Caré, (1989) *Approche communicative: un second souffle*, Le Français dans le monde, N.226., 54.

7. La discussion des hypothèses

Après avoir rencontré les acteurs et avoir fait tout ce qui est nécessaire pour connaître le plus possible leurs états physiques et psychiques, leurs connaissances de la langue, leurs relations à plusieurs niveaux, je vais donner des arguments pour justifier si les hypothèses sont confirmées ou infirmées pour pouvoir faire la discussion .

1. L'activité physique améliore l'apprentissage d'une langue étrangère.

La première hypothèse qui dit que l'activité physique améliore l'apprentissage d'une langue étrangère est confirmée.

On doit parler premièrement de la version croate de la pièce, qui est faite avant la version française. Les acteurs m'ont dit qu'en version française ils ont imité les mouvements de la version croate, mais ils les ont améliorés. Ils ont dit que pendant le travail à la version française, ils ont travaillé beaucoup sur leurs corps en apprenant certains gestes familiers à la culture française et la manière de prononcer certains mots caractéristiques pour la langue française. Parlant des mouvements, c'est-à-dire, de l'activité physique, ils ont beaucoup utilisé le corps entier et ont cherché et exploré leurs limitations dans les mouvements. Bien que les productions soient les mêmes dans les deux langues, il y a des différences dans l'emploi de l'activité physique dans les deux versions. Les productions françaises sont plus détendues, grâce au travail des muscles du visage et à l'emploi des gestes plus directs.

2. Le plus grand problème pour les apprenants – débutants est la prononciation.

La deuxième hypothèse est confirmée, on peut dire, déjà au début de mon interview avec les acteurs.

Ksenija a dit qu'elle a commencé à travailler tout de suite sur la prononciation et l'acquisition du vocabulaire élémentaire, en ajoutant que le directeur et Ivana l'ont aidée beaucoup. Le directeur avec son rythme et sa prononciation et Ivana avec sa manière de prononcer certains mots pour montrer à Ksenija où poser la langue dans la bouche et comment dire certaines phrases puisqu'elle avait des problèmes avec la lecture et le vocabulaire. Comme j'ai déjà dit dans la présentation des hypothèses au début de l'apprentissage l'apprenant reconnaît des syllabes ou quelques groupes phonétiques, mais il ne peut pas les lier à leur signification. L'apprenant doit observer, regarder autour de lui, écouter et embrasser tout ce qui se produit autour de lui. C'est pourquoi la prononciation et le jeu de nos acteurs se sont améliorés pendant leur séjour en France. Quant à Frano, il a confessé qu'il n'a pas travaillé beaucoup

sur l'apprentissage de la langue, sur la prononciation, sur la compréhension du texte ni sur la compréhension de certaines structures.

3. Il est possible d'avoir des gestes spontanés pendant la présentation en langue étrangère.

La troisième hypothèse est infirmée, puisque les réponses de Ksenija et Frano, concernant ma question s'ils avaient des gestes spontanés pendant la présentation en langue étrangère, étaient négatives. Lucija a répondu positivement à cette question, en ajoutant qu'elle a joué avec son corps et qu'il était son seul outil pour s'exprimer. Ksenija Marinković et Frano Mašković m'ont dit qu'ils ont eu des gestes spontanés pendant le travail sur la version croate et ont seulement transposé leurs gestes et mouvements de la première version à la seconde, en les renforçant et améliorant. Ils ont admis qu'actuellement ils peuvent avoir des gestes spontanés seulement en langue croate.

4. Il est possible pour les débutants à comprendre des structures de la phrase dans des situations réelles.

La quatrième hypothèse est confirmée. Après deux mois d'apprentissage du français et deux semaines de séjour en France, les acteurs avaient des dispositions à comprendre certains mots ou structures. Pendant les interviews avec les journalistes français, Lucija seule a parlé. Ksenija et Frano m'ont avoué qu'ils ont compris les questions ou quelques mots de la phrase, mais ils n'étaient pas prêts à intervenir dans la conversation. Ksenija a utilisé le français dans les restaurants, quelquefois dans la rue, etc. Ils ont souligné que dans les conversations entendues dans la rue, ils ont compris surtout les questions posées et la négation utilisée dans les phrases. Cela pourrait être le résultat du travail avec le texte, puisqu'il contient beaucoup d'interrogation et de négation. On peut conclure en disant que les acteurs croient que s'ils avaient eu plus de temps ou s'ils avaient continué à travailler en français, ils auraient bientôt atteint un meilleur niveau de français.

8. La conclusion des résultats

Concernant le fait que pour Ksenija Marinković et Frano Mašković cette expérience de jouer en langue étrangère était la première rencontre avec le français bien qu'ils aient déjà connu quelques langues étrangères, je voulais savoir si les techniques théâtrales ou les autres activités physiques ont aidé l'apprentissage d'une langue étrangère dans leur cas. C'est-à-dire, si les mouvements ont facilité l'acquisition de français. Pour moi la façon dans laquelle se mélangent les gestes et le texte qui sont ajustés est à un très haut niveau de la coopération entre les acteurs. Tout cela se passe d'une manière séduisante et silencieuse, qui convient à l'atmosphère présente dans les films d'Ingmar Bergman. Au début les acteurs m'ont dit qu'ils n'ont utilisé aucune technique, mais comme la conversation s'est poursuivie ils ont admis que le séjour en France et l'interaction dans un entourage français ont amélioré leur production en français, bien que leurs gestes aient été appris par cœur. Cette interaction a affecté non seulement la partie langagière, mais aussi celle corporelle. Ils se sont sentis mieux avec leurs personnages en jouant la version française. Ce que les hypothèses nous ont montré, notamment la troisième, est que les acteurs n'ont pas eu de gestes spontanés en jouant la version française.

Pourtant comme la première hypothèse dit, l'activité physique et l'utilisation de gestes caractéristiques pour les Français ont poussé la représentation plus loin, l'ont améliorée, lui ont donné une autre atmosphère; un nouveau sentiment s'est produit parmi les acteurs. En plus l'utilisation des gestes a amélioré leur prononciation. Puisque tout ce qu'on dit et dont on parle représente un lien étroit entre le geste et la langue, on suit la notion de la prononciation et on exprime la deuxième hypothèse. Elle est confirmée en disant que la prononciation est le plus grand problème pour les apprenants – débutants et pour cela on doit investir plus d'effort dans les exercices de la prononciation. Les acteurs ont essayé à comprendre des conversations entendues dans la rue, aux restaurants, les titres des journaux, les questions pendant les interviews, ce qui a été confirmé dans la quatrième hypothèse. Le texte en langue française leur a donné une certaine sensibilité ainsi que les changements poétiques dans le texte, les voix et les mouvements leur ont permis un peu plus de liberté. Ce qu'Ingrid nous montre, c'est le travail du corps entier, elle joue avec ses jambes, ses mains, ses bras, ses pieds, qui sont quelquefois attachés au lit. Elle lève la tête pour démontrer, pour refuser les propos de Liv. Elle crie, elle rit, elle pleure, elle cherche la meilleure façon possible pour s'exprimer.

La preuve que l'effort investi pendant la préparation de la pièce a amélioré leur représentation en langue française est le fait que le public français les a très bien acceptés. Pendant la

présentation des théoriciens de théâtre, je voulais un peu approcher le monde du théâtre et les pratiques théâtrales, en donnant des exemples les plus simples pour faire connaître à quoi on doit penser pendant les pratiques, quelles idées peuvent apparaître pendant la production et de quelle manière un individu peut intervenir et continuer le jeu, ce qui est très important pendant une production en général et en plus, dans une langue étrangère.

Quant à l'apprentissage d'une langue étrangère dans la situation du théâtre, on peut offrir des informations sur la pratique théâtrale employée parmi les étudiants/participants qui n'interprètent pas en leur langue maternelle. En parlant de rencontre du théâtre et de la langue étrangère je présente les techniques théâtrales de Gisèle Pierra, professeure de la langue française et d'Adrien Payet, metteur en scène, acteur et théoricien théâtral.

Les conclusions du travail fait par Gisèle Pierra montrent que les techniques théâtrales sont utiles dans le travail de la parole et de la gestuelle, que les outils théâtraux (la relaxation, la concentration, la prise de conscience du schéma corporel) ou les phases de travail de base sont indispensables à la création originale de chaque rôle. Le fait le plus important est que dans cette pratique nous avons la rencontre coactive de la langue et de la culture, puisqu'on emploie des gestes caractéristiques pour le français et on présente des exercices où un individu utilise les phrases typiques souvent employées pendant les conversations des Français. Ce qui convient à notre cas, ce sont les acteurs qui comprenaient les autres dans un entourage français. Gisèle Pierra nous donne l'histoire des premiers pas de la pratique théâtrale créée pour les apprenants de FLE (Français langue étrangère).

Les conditions d'existence de la pratique théâtrale sont:

1. Un contrat de départ qui comprend la régularité de participation.
2. Un groupe peu nombreux, puisque les bons résultats se reproduisent si le groupe n'est pas surchargé.
3. Un espace ou un lieu qui doit être vaste pour permettre aux apprenants une liberté de mouvements.
4. Plusieurs (les productions ouvertes) – interprétation d'extraits de la pièce; la conversation avec le public; la compréhension de leurs personnages. En ces moments, l'enseignante fait sa première évaluation. Les apprenants sont stimulés de nouveau après leur premier contact avec le public.

5. Le choix d'œuvre dépend de la décision du professeur. La classe doit pouvoir discuter le projet, demander des informations complémentaires, modifier les rôles ou les refuser si personne ne se sent impliqué.⁵⁰

Je voulais mentionner ma première hypothèse qui dit que l'activité physique améliore l'apprentissage d'une langue étrangère. La pratique théâtrale de Gisèle Pierra nous montre que l'engagement de tous les muscles, toutes les pensées, toutes les sensations aide l'apprentissage d'une langue étrangère, mais aussi la compréhension de certaines notions concernant la posture, les gestes, les mouvements et la mimique typiques pour les Français et l'apprentissage de la culture française.

Je dois mentionner la situation de ce cas particulier concernant la pièce de théâtre «Les femmes de Bergman». Les acteurs m'ont dit qu'ils n'ont pas utilisé des stratégies ou des techniques théâtrales. Ce qui est sûr et ce qu'on doit admettre c'est que la pièce a été mieux jouée en français, à cause des éléments prosodiques de la langue et des mouvements qui la suivent. Les réactions des acteurs sont plus fortes en français. Une autre information donnée dans les études de Gisèle Pierra nous montre la similarité avec la pièce de théâtre «Les femmes de Bergman». On a dit qu'il est très important pour les apprenants à reconnaître la poésie dans le texte et c'est justement cela qui a amélioré la présentation en français des deux acteurs croates, Ksenija Marinković et Frano Mašković.

Adrien Payet nous présente ses travaux dans le domaine de la pratique théâtrale, en donnant des exemples de pratiques pour chaque niveau d'apprentissage. Il est acteur et metteur en scène de profession, mais il s'intéressait aussi à la didactique du français langue étrangère dans une recherche pédago-artistique. Le livre «Activités théâtrales en classe de langue» nous donne deux dimensions de la pratique théâtrale: l'approche théorique et méthodologique et des fiches pratiques. Ce livre est préparé pour les enseignants de FLE, mais peut servir à l'apprentissage des autres langues étrangères. L'idée principale de cette œuvre offre différentes façons d'intégrer des activités théâtrales pour travailler l'oral en classe de langue. Les fiches pratiques sont classés par objectif pédagogique et par niveau, suivant les indications du Cadre

⁵⁰ Jean-Marc Caré, (1976) *Jeux de rôles*, Le Français dans le monde, No.123., 35.

Européen Commun de Référence pour les langues (CECR). Je vais présenter deux exercices pour différents niveaux d'apprentissage, proposés par Adrien Payet et ses collaborateurs.⁵¹

A2 – FICHE 15 L'arrêt du bus⁵²

- scénette non verbale, puis parlée
- interagir dans la vie quotidienne
- temps de préparation 5 minutes, scénette 5 minutes maximum
- groupe de 5 personnes
- p.ex. les personnages (un personnage déprimé, un autre pressé, un râleur, un ado,...) attendent le bus qui est en retard
- la discussion se développe pendant la scène

Puisque les apprenants ont élargi leur vocabulaire à ce niveau, ils peuvent prendre part à la conversation dans les situations très ordinaires comme celle présentée. Les autres situations similaires qu'on peut utiliser pour faire des exercices du vocabulaire et voir la façon dans laquelle les personnes réagissent dans les situations de la vie ordinaire sont: le discours au téléphone, l'achat en magasin, l'achat à la boutique, la prise du taxi. Ici nous avons un exercice où les apprenants ne parlent pas au début de la scénette, mais ils développent leurs relations pendant la rencontre. Certainement chacun d'entre eux est un personnage très original et différent, pour pouvoir mieux approcher une situation réelle dans laquelle les gens se trouvent chaque jour (par exemple: en attendant le bus, dans un supermarché, chez le dentiste...)

B2 – FICHE 41 L'histoire en direct⁵³

- scénette parlée et mimée
- raconter un film ou un roman, la description des personnages, des situations
- l'utilisation des temps du passé, des mots qui marquent la succession d'actions, les propositions subordonnées de temps, le vocabulaire concernant la description des personnages
- un groupe de deux, ils choisissent un film/un roman et l'un d'eux raconte le contenu et l'autre transcrit les actions en mime ou le contraire

⁵¹ Payet, Adrien (2010) *Activités théâtrales en classe de langue*, Paris, CLE International, 10

⁵² Ibid, 59.

⁵³ Payet, Adrien (2010) *Activités théâtrales en classe de langue*, Paris, CLE International, 85.

C'est un pas en avant dans la pratique théâtrale, parce que dans cette phase les participants se connaissent déjà très bien et cela est important pour pouvoir suivre des paroles de l'autre. Dans cet exercice un apprenant raconte un film ou un roman et l'autre suit son texte et l'exprime par la mimique. Dans ce monologue sont incluses des informations des personnages et leurs relations avec les autres, des situations, des lieux, du temps. La personne qui fait la mimique doit prendre conscience de toutes ces informations.

Les exercices nous montrent comment un apprenant peut développer l'apprentissage d'une langue et comment il s'épanouit dans cet apprentissage, en utilisant chaque fois des nouveaux outils et des nouvelles connaissances qu'il a appris.

Une liberté gestuelle, parlant de la situation du théâtre concerne l'intégration du texte et du corps. L'imagination et l'expressivité des acteurs sont aussi libérées pendant ce temps. Les exercices présentés peuvent être employés dans les cours de français, même s'il s'agit d'un groupe d'enfants ou d'adultes.

Ce qui est le point et l'objectif de la discussion dans ce mémoire ce sont les acteurs adultes qui n'ont pas connu le français auparavant et ont appris la langue et affirmé leurs valeurs en préparant dans une courte période de temps une pièce de théâtre en langue étrangère. D'abord ils n'ont pas ressemblé à un groupe d'amateurs, ils ont embrassé le français et présenté leurs caractères d'une manière appropriée au monde français, accompagnée par des gestes proches aux Français. Ce fait a beaucoup influencé la production, en la rendant meilleure et plus vraisemblable.

9. La conclusion

Le thème de mon mémoire de diplôme m'a guidé vers l'analyse de l'utilisation d'une langue étrangère lors d'une pièce de théâtre et des actions non verbales produites par les trois acteurs: Ksenija Marinković, Lucija Šerbedžija et Frano Mašković.

Parmi eux, deux n'ont jamais rencontré la langue dans laquelle ils ont joué et le troisième est muet pendant la représentation. Leur objectif a été : être capable à interpréter la pièce de théâtre dans une nouvelle langue étrangère et attribuer au texte la juste expression corporelle. Ils ont compris leur tâche et ont travaillé sur la langue française. De cette façon, ils ont réussi à interpréter le texte en langue étrangère devant un public natif de cette langue en accordant les mouvements et les gestes aux paroles. Cela est le produit de l'interaction des acteurs dans un entourage français et parmi des personnes avec lesquelles ils ont parlé et qui les ont corrigés s'ils faisaient des erreurs.

Ce cas nous a montré qu'il est possible d'apprendre une langue étrangère dans l'âge adulte, en présentant au même temps une bonne production. Les acteurs ne sont pas de différents apprenants que les autres personnes en situation d'apprentissage d'une langue étrangère. Ils ont un objectif spécifique, une raison définie, à cause de laquelle ils apprennent cette langue étrangère, ils doivent présenter une pièce de théâtre en langue étrangère.

La manière dans laquelle ils ont travaillé sur la langue et la durée de l'apprentissage, leurs pratiques individuelles et en groupe, leur temps libre employé à apprendre le texte et la langue me dirige vers la conclusion que l'effort investi montre des bons résultats, ce qui s'est montré dans la production.

10. Le résumé

Ce mémoire de diplôme situe l'apprentissage d'une langue étrangère dans l'environnement théâtral, plus précisément, sur la scène où la pièce est jouée en langue française. Les acteurs concernés sont Ksenija Marinković, Lucija Šerbedžija et Frano Mašković, membres du théâtre des jeunes de Zagreb. Ils ont joué la pièce «Les femmes de Bergman» en deux langues: croate et français. Les conseils offerts par des locuteurs natifs présentés pendant les pratiques théâtrales et la production en France ont influencé la production des acteurs en français. Ils ont mieux compris comment prononcer des mots et des expressions, de quelle manière approprier certains gestes à la langue française et de quelle façon lier certains gestes à certaines paroles. Ils ont observé les gens dans un entourage français, ils ont aperçu que différents gens ont des mêmes mouvements pour certaines expressions.

Dans le mémoire, je mentionne Branko Gavella, le théoricien de théâtre croate et Erving Goffman, le sociologue américain. Le premier cherche des explications dans la vie quotidienne et l'autre entre dans le monde du théâtre pour pouvoir mieux comprendre les relations qui se passent dans la vie sociale. Notre cas concerne des acteurs de l'âge adulte. Ils ont appris la langue française pour pouvoir jouer la pièce devant un public français, mais ils ont cherché des solutions dans la vie quotidienne pour mieux présenter leurs personnages. Ksenija et Frano n'ont pas eu de gestes spontanés pendant les pratiques. Ils ont transféré leurs gestes de la version croate, en les améliorant pendant leur séjour en France. Lucija a d'abord cherché des nouvelles façons pour s'exprimer et montrer ses émotions. Pendant les pratiques individuelles et en groupe, les acteurs ont travaillé sur la prononciation et la structure du texte. Ils ont utilisé l'activité physique pendant le travail sur la voix et le texte pour préparer les acteurs aux scènes où ils combinent la parole et les mouvements. En parlant du travail sur l'activité physique, on a présenté Gisèle Pierra et Adrien Payet qui ont fait entrer l'activité théâtrales dans des classes de français pour les apprenants en FLE.

11. Littérature

1. Calbris, Geneviève, Porcher, Louis (1989) *Geste et communication*, Paris, Hatier-Crédif
2. Caré, Jean-Marc, (1989) *Approche communicative: un second souffle*, Le Français dans le monde, N.226.
3. Caré, Jean-Marc, (1976) *Jeux de rôles*, Le Français dans le monde, N.123.
4. Chekhov, Mihail Aleksandrovič, (2004) *Glumcu: O tehnici glume*, traduit par Vladimir Gerić, Zagreb, Hrvatski centar ITI-UNESCO.
5. Conseil de l'Europe, (2002) *Cadre européen commun de référence pour les langues : apprendre, enseigner, évaluer*, Strasbourg, Didier.
6. Čale Feldman, Lada, (2013) *Dani hvarskog kazališta: «Gavella-riječ i prostor»*, Zagreb-Split, HAZU, Književni krug.
7. Goffman, Erving (1967) *Interaction ritual*, New York, Anchor Books.
8. Goffman, Erving (1959) *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York, Anchor Books.
9. Kramsch, Claire (1991) *Interaction et discours dans la classe de langue*, Paris, Hatier-Crédif.
10. Lhote, Elisabeth (1995) *Enseigner l'oral en interaction*, Paris, Hachette.
11. Payet, Adrien (2010) *Activités théâtrales en classe de langue*, Paris, CLE International.
12. Stanislavski, Konstantin Sergejevič, (1989) *Rad glumca na sebi, I.dio: Rad na sebi u stvaralačkom procesu proživljavanja (Dnevnik učenika)*, traduit par Ognjenka Milićević, Zagreb, Omladinski kulturni centar.
13. Vion, Robert (1992) *La communication verbale, Analyse des interactions*, Paris, Hachette supérieur.

12. Sitographie

1. <http://www.zekaem.hr/ansambl/ksenija-marinkovic/?id=11>, 10. 06. 2014
2. <http://www.zekaem.hr/ansambl/frano-maskovic/?id=14>, 10.06. 2014
3. <http://www.zekaem.hr/ansambl/lucija-serbedzija/?id=26>, 10.06. 2014.
4. gerflint.fr/Base/Europe6/franic.pdf, 27. 2. 2015.

13. Annexe

I. UPITNIK ZA DIPLOMSKI RAD POD NASLOVOM:

USKLAĐIVANJE GLUMAČKIH TEHNIKA I IZVEDBE NA STRANOM JEZIKU NA PRIMJERU KAZALIŠNOG KOMADA „BERGMANOVE ŽENE“

1. Je li vam rad na predstavi „Bergmanove žene“ prvi susret s francuskim jezikom?

DA

NE

2. Poznajete li neki drugi romanski jezik osim francuskog (talijanski, španjolski, rumunjski, portugalski)?

DA

NE

2. 1. Ukoliko ste na prethodno pitanje odgovorili potvrdno, navedite koji su to jezici

Strani jezik/ci: _____

3. Ukoliko ste već učili francuski (ili neki drugi jezik), napišite u kojem se to kontekstu odvijalo i o kojem je jeziku riječ?

- ☐ Vrtić
- ☐ Osnovna škola
- ☐ Srednja škola
- ☐ Fakultet
- ☐ Škola stranih jezika
- ☐ Ostalo

Strani jezik/ci: _____

4. Ukoliko poznajete neki drugi strani jezik je li Vam znanje tog jezika olakšalo susret s francuskim jezikom?

DA

NE

NE ZNAM

4. 1 Ukoliko ste na prethodno pitanje odgovorili potvrdno, navedite točno što vam je olakšalo znanje drugog jezika? Ocjenite od najnižeg prema najvišem bodu (1= najniži bod, 5=najviši bod).

a) čitanje	1	2	3	4	5
b) pravopis	1	2	3	4	5
c) razumijevanje teksta	1	2	3	4	5
d) izgovor	1	2	3	4	5
e) gramatika	1	2	3	4	5
f) semantika	1	2	3	4	5

5. Što vam je bilo najlakše usvojiti u procesu učenja jezika? Ocjenite od najnižeg prema najvišem bodu (1= najniži bod, 5=najviši bod).

Vokabular	1	2	3	4	5
Izgovor	1	2	3	4	5
Gramatičke strukture	1	2	3	4	5
Čitanje	1	2	3	4	5
Ortoepija	1	2	3	4	5
Ritam	1	2	3	4	5

6. Što vam je bilo najteže usvojiti u procesu učenja jezika? Ocjenite od najnižeg prema najvišem bodu (1= najniži bod, 5=najviši bod).

Vokabular	1	2	3	4	5
Izgovor	1	2	3	4	5
Gramatičke strukture	1	2	3	4	5
Čitanje	1	2	3	4	5
Ortoepija	1	2	3	4	5
Ritam	1	2	3	4	5

7. Koliko mjeseci ste radili na predstavi?

8. Koliko često ste imali probe i koliko su trajale?

9. Koliko puta ste izveli predstavu na francuskom jeziku?

10. Jeste li već bili upoznati sa tekstom predstave na materinskom jeziku?

DA

NE

11. Ocjenite od najnižeg prema najvišem bodu koliko ste na probama vježbali sljedeće jezične i nejezične elemente (1= najniži bod, 5=najviši bod).

Čitanje	1	2	3	4	5
Struktura rečenica	1	2	3	4	5
Struktura teksta	1	2	3	4	5
Ortoepija	1	2	3	4	5
Geste, mimika, pokret	1	2	3	4	5

12. Jeste li imali individualne probe?

DA

NE

12.1. Ukoliko ste na prethodno pitanje odgovorili potvrdno, čemu ste se najviše posvetili na individualnim probama?

13. Jesu li vaše reakcije prema partneru bile spontane, s obzirom da ste izvodili predstavu na stranom jeziku?

DA

NE

14. Jesu li vam geste, mimika i pokreti olakšali učenje i izvedbu na stranom jeziku?

DA

NE

15. Jeste li si međusobno pomagali na probama, npr. ispravljanje partnera, pomaganje s tekstom?

DA

NE

15.1 Ukoliko ste na prethodno pitanje odgovorili potvrdno, na kojoj razini ste pomagali jedan drugome? Ocjenite od najnižeg prema najvišem bodu (1= najniži bod, 5=najviši bod).

Izgovor	1	2	3	4	5
Struktura rečenica	1	2	3	4	5
Struktura teksta	1	2	3	4	5
Razumijevanje teksta	1	2	3	4	5

16. Jeste li se, pri gostovanju u Francuskoj, koristili francuskim jezikom u svakodnevnom situacijama?

DA

NE

16. 1. Ukoliko ste na prethodno pitanje odgovorili potvrdno, opišite neku od tih situacija.

17. Kada ste gostovali u Francuskoj, jeste li u svakodnevnom situacijama razumijeli pojedine riječi, cijele rečenice, dijelove teksta?

DA

NE

II. PITANJA ZA RAZGOVOR S GLUMCIMA (ISPITANICIMA)

1. Na koji način ste surađivali s redateljem?
2. Kako ste komunicirali s redateljem (drugi jezik, posrednik)?
3. Nakon određenog vremena, jeste li uspjeli sami razumjeti redateljeve upute?
4. Je li na čitalačkim probama bio prisutan neki stručnjak iz područja francuskog jezika?
5. Jeste li uza sebe na probama imali samo francuski ili i hrvatski prijevod teksta?
6. Kojim ste se (memo)strategijama služili kako biste zapamtili tekst na francuskom jeziku?
7. Kojim ste se glumačkim tehnikama koristili?
8. Koliko često mijenjate tehnike tokom predstave?
9. Jeste li se koristili istim glumačkim tehnikama kao i u hrvatskoj verziji predstave?
10. Kojim se glumačkim tehnikama najčešće služite i zašto?
11. Biste li voljeli raditi improvizacije na francuskom jeziku?